UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 00093957 9

Perruchot, Henri
Toulouse-Lautrec

ND
553
T7P38

Henri Perruchot

Toulouse-Lautrec

«Bibliovision» Rencontre
Publications filmées d'Art et d'Histoire

Henri Perruchot

ℜ

Toulouse-Lautrec

Editions Rencontre
Lausanne

ND
553
T7 P38

© Publications filmées d'Art et d'Histoire, Paris

Toulouse-Lautrec situé dans son temps

Du fait de la brève existence de Toulouse-Lautrec (1864-1901), notre perspective est quelque peu faussée en ce qui concerne sa place parmi ses contemporains.

Lorsqu'il naquit, le scandale du *Déjeuner sur l'Herbe* d'Edouard Manet au Salon des Refusés venait, un an plus tôt, d'éclater. Ceux qu'on devait appeler les impressionnistes n'allaient pas tarder à se grouper autour de Manet. Ce dernier avait trente-deux ans; Camille Pissarro en avait trente-quatre, Edgar Degas trente, Paul Cézanne vingt-cinq, Claude Monet vingt-quatre, Pierre-Auguste Renoir et Berthe Morisot vingt-trois.

Une autre génération — celle qui devait illustrer le post-impressionnisme — était déjà née. Henri Rousseau, le futur « Douanier », avait vingt ans, Paul Gauguin seize, Vincent Van Gogh onze et Georges Seurat cinq.

Toulouse-Lautrec se situe entre cette génération et la suivante. Suzanne Valadon naissait un an après lui en 1865, Pierre Bonnard en 1867, Edouard Vuillard en 1868, Henri Matisse en 1869, Georges Rouault en 1871. Toulouse-Lautrec n'avait encore que onze ans à la naissance d'Albert Marquet en 1875, treize ans à celle de Raoul Dufy en 1877, dix-sept ans à celle de Pablo Picasso en 1881, dix-huit ans à celle de Georges Braque en 1882.

Le destin d'Henri de Toulouse-Lautrec

J'ai remplacé la mélancolie par le courage.

Lautréamont.

« Je suis un suicidé moral », déclara un jour Toulouse-Lautrec. Dans sa tragique lucidité, cet aveu éclaire toute la vie du peintre de Montmartre, lui donne sa résonance inoubliable.

Il n'est aucune grande vie qui ne soit destin. Parvenir à percer en quoi et comment elle fut destin, c'est même là, à mon sens, le vrai but de la biographie telle que je la conçois, et sa leçon suprême. Jean Rostand, dans un de ses écrits, a fait état de ce déterminisme biologique qui, dit-il, referme sur nous, dès le moment où nous sommes conçus, « une porte inexorable », qui « ne laisse à celui-ci que la liberté d'être un sot, et à celle-là que la liberté d'être une laide ». La désolante vérité de cette constatation, comment n'en serions-nous pas pénétrés lorsque nous évoquons le drame de Toulouse-Lautrec ?

Henri-Marie-Raymond de Toulouse-Lautrec-Montfa naquit à Albi dans l'hôtel du Bosc, 14, rue de l'Ecole-Mage (aujourd'hui rue Henri-de-Toulouse-Lautrec), le 24 novembre 1864. Il appartenait à l'une des plus vieilles familles de la noblesse française, descendait de ces comtes de Toulouse qui participèrent aux Croisades et s'allièrent à toutes les familles royales d'Europe. Il reçut une éducation de petit prince.

Les siens possédaient d'immenses terres. Vivant la plupart du temps dans leurs résidences seigneuriales d'Albi, du Bosc ou de Céleyran, dans l'Hérault, ils n'aimaient que l'existence au grand air. Amateurs

enragés de chasses à courre, voire de chasses au faucon, ils nourissaient pour les chiens et pour les chevaux une grande passion.
« Chez nous, disait le comte Alphonse, le père du futur artiste, on baptise tout de suite, et puis en selle ! »

Les conditions d'un destin

Les chasses dans les grands bois hantés de sangliers et de cerfs, les compétitions hippiques, voilà donc à quoi semblait promis le jeune Toulouse-Lautrec. L'enfance de « Petit Bijou » — c'est ainsi qu'on l'appelait — fut une sorte de conte enchanté.
Mais ces promesses ne devaient pas être tenues. Car Toulouse-Lautrec portait en lui, portait dans ses tissus osseux, un tout autre destin.
Il était doué d'une extrême vitalité. Malheureusement, sa santé n'était pas des meilleures. Sa croissance fut difficile. Alors qu'autour de lui ses cousins et ses cousines prenaient de la taille, lui, il demeurait chétif. Le château du Bosc, en Rouergue, conserve un témoignage pathétique de ce qui devait causer tant d'alarmes aux parents de « Petit Bijou ». Au Bosc, les mères de famille avaient l'habitude d'inscrire sur le mur d'un couloir la taille de leurs enfants. Un trait, un prénom, une date. Que de fois Toulouse-Lautrec vint s'adosser à ce mur — « le mur des lamentations », disaient les domestiques — afin de se rendre compte si, par hasard, il n'aurait pas encore un peu grandi ! Nous y lisons de place en place son prénom; nous y suivons ainsi sa lente, trop lente croissance, qui allait être bientôt définitivement arrêtée.

A quelques mois d'intervalle, en effet, Toulouse-Lautrec se brisa les deux fémurs, d'abord le gauche à Albi, en mai 1878, puis le droit à Barèges, en août 1879. Ce fut ainsi, par ces fractures, conséquences probables d'un facteur pathologique osseux, que le destin se manifesta dans la vie de Toulouse-Lautrec.

Brusquement, tous les rêves dont « Petit Bijou » avait pu se bercer étaient détruits. Tout lui était enlevé, d'un coup et pour toujours. Non seulement il ne grandissait plus, mais il enlaidissait, devenait, avec sa grosse tête et ses lèvres énormes, un nabot grotesque et pitoyable.

Le premier acte était joué. Quel allait être le second ?

Devant l'irrémédiable, Toulouse-Lautrec, au lieu de se laisser aller, réagit avec la fougue qui était une caractéristique héritée et fondamentale de sa nature. Vivre comme un infirme, se laisser choyer — s'endormir ! — il ne pouvait l'accepter. Il voulait, de toute son âpre volonté, être un homme vivant parmi les hommes vivants.

Surmontant le sort contraire, il se jeta dans l'art avec passion. L'art serait le moyen de son salut, le moyen de se prouver « qu'il n'était pas un raté pour tout ».

Dans sa famille, on se plaisait à dessiner, à peindre, à modeler. Son père, ses oncles s'adonnaient à ces occupations en amateurs fervents. « Quand mes fils tuent une bécasse, disait la grand-mère de l'enfant, elle leur donne trois plaisirs : le coup de fusil, le coup de crayon et le coup de fourchette. » Depuis son plus jeune âge, Toulouse-Lautrec dessinait, lui aussi ; il avait des dons évidents, savait d'instinct saisir l'allure d'une bête ou les traits d'un visage (vues N°s 1 et 2). Pendant quelque temps, il travailla un peu au hasard, comme par jeu, en se fiant à sa facilité naturelle. Il brossa des paysages (vue

N° 5), des portraits, le sien (vue N° 3), celui de son père (vue N° 4). Dès ce moment, il convient de le noter, ce qu'il aimait surtout à représenter, c'était le mouvement — un chien en pleine course, l'effort d'un cheval tirant une charrette... Le mouvement : son paradis perdu.
« Dire que si j'avais eu les jambes un peu plus longues, je n'aurais jamais fait de peinture », devait-il s'écrier un jour.

Montmartre

En mars 1882, Toulouse-Lautrec — il avait dix-sept ans — gagna Paris pour y apprendre la peinture, s'inscrire dans l'atelier d'un maître renommé.
Il choisit celui de Léon Bonnat, un peintre officiel, portraitiste célèbre et très recherché, puis, quelques mois plus tard, passa dans l'atelier d'un autre artiste officiel, Fernand Cormon, l'auteur de toiles fameuses à l'époque, comme *Caïn*.
Et nous voici de nouveau à un tournant de la vie de Toulouse-Lautrec.
Fernand Cormon, que ses élèves appelaient « le père La Rotule », joua, sans le savoir, un assez grand rôle dans la petite histoire de l'art moderne. Son atelier fut un foyer de turbulence. Toulouse-Lautrec y rencontra de jeunes artistes très au fait de ce qui se produisait de plus neuf, de plus hardi dans le domaine de la peinture, comme Louis Anquetin ou Emile Bernard. Toulouse-Lautrec y rencontra également Vincent Van Gogh. Contacts féconds.

Mais ce n'est pas tout : l'atelier du père La Rotule se trouvait rue Constance, à Montmartre.

Le Montmartre que découvrait Toulouse-Lautrec ressemblait toujours à celui que Gérard de Nerval avait évoqué dans ses *Nuits d'Octobre*. Avec ses jardins, ses prés et ses champs, ses terrains vagues et ses charmilles, c'était encore un village. Ce village, toutefois, se transformait rapidement. On y créait des cabarets comme celui qu'avait récemment ouvert Rodolphe Salis à l'enseigne du « Chat-Noir ». Des établissements de danse, tel le bal du Moulin-de-la-Galette, y prospéraient. Montmartre, d'année en année, devenait de plus en plus un lieu de plaisirs. Et ce Montmartre, rempli de noctambules, de filles de petite vertu et de mauvais garçons, allait, peu à peu, prendre Toulouse-Lautrec.

Dans ce quartier en marge, l'homme en marge qu'il était ne pouvait étonner, ne pouvait provoquer les risées ou la pitié. Montmartre était un refuge. Le travail et le plaisir étaient aussi des refuges. Dans le travail et le plaisir, le jeune peintre se jeta avec la même frénésie. Qu'il y brûlât sa vie n'avait pas d'importance. « Boitracaillant » de rue en rue, d'un établissement à un autre, appuyé sur sa canne — son « crochet à bottines » — il riait, gouaillait, lançant au destin son défi.

« La vie est belle ! Hein ? Quoi ? Magnifique ! »

Il n'est d'ailleurs pas peu curieux de remarquer que le développement de Montmartre s'est accompli exactement en même temps que se développait le génie pictural de l'artiste. « Qu'est Montmartre ? Rien ! Que doit-il être ? Tout ! » proclamait Rodolphe Salis.

Déjà commençaient à se rassembler les personnages que Toulouse-Lautrec immortaliserait.

Tous les clients sont des cochons,
La faridondon, la faridondaine,
Et surtout les ceuss' qui s'en vont,
La faridondain', la faridondon !

Tel était le refrain qu'on entonnait au Mirliton d'Aristide Bruant, le « chansonnier populaire », qui avait donné pour spécialité à son établissement l'« engeulade ». Toulouse-Lautrec, qui fut toujours attiré par les êtres riches d'une puissante personnalité, admirait Bruant, dont il devint rapidement l'ami. « Attention ! V'là du linge ! tonitruait le bel Aristide à l'entrée de quelques élégantes. C'tte fois, c'est pas d'la rinçure. C'est de la grenouille de choix, de la gonzesse de luxe, d'la trois étoiles... Par ici, mesdames, par ici ! A côté du petit bouffi... là !... Ça va bien, vous n'êtes que quinze sur ce banc ! Serrez-vous donc un peu dans le bout. Et toi, comme la lune, assieds-toi là, avec tes deux bergères ! »

Bruant, incontestablement, exerça sur Toulouse-Lautrec pendant plusieurs années, une grande influence. Il n'est pas surprenant, après tout, que ce soit dans ce cabaret du Mirliton qu'aient été exposées pour la première fois des œuvres de Toulouse-Lautrec *(Le Refrain de la Chaise Louis XIII chez Bruant* et *Le Quadrille de la Chaise Louis XIII à l'Elysée-Montmartre)*. Entre l'art du chansonnier, cru, franc, direct, et celui de Toulouse-Lautrec, il existe d'évidents rapports : la netteté, la concision du trait, la lucidité pénétrante et dénudante de l'observation appartiennent à l'un comme à l'autre. Toulouse-Lautrec s'inspira du reste à diverses reprises du répertoire de Bruant pour peindre telle ou telle de ses toiles. *A Grenelle,*

A Batignolles, A la Bastille, ce sont des titres de chansons de Bruant et des titres d'œuvres de Toulouse-Lautrec.

Une déception sentimentale

En 1888, Toulouse-Lautrec — il avait vingt-quatre ans — était profondément engagé dans l'existence fiévreuse de la Butte. Il buvait beaucoup, dormait à peine quelques heures.

Ici et là, dans Montmartre, le peintre s'était créé de nombreuses amitiés. Il avait même pu croire, pendant un certain temps, que l'amour — et c'était à n'en pas douter son plus bel espoir — allait lui sourire.

Habitait alors à Montmartre une jeune personne, qui gagnait sa vie comme modèle. Elle devait, par la suite, s'illustrer, elle aussi, dans la peinture : c'était Suzanne Valadon, la mère de Maurice Utrillo. Toulouse-Lautrec s'inspira souvent d'elle pour ses compositions, par exemple pour *La Buveuse ou Gueule de Bois* (vue N° 9), œuvre d'un réalisme aigu.

Dans le courant de 1884, Toulouse-Lautrec était devenu son amant. Malheureusement, ces amours ne tournèrent pas comme il l'avait espéré. Il s'aperçut qu'en fait Suzanne Valadon se moquait éhontément de lui. Il y eut rupture. Il y eut surtout pour Toulouse-Lautrec une amère, une terrible déception.

A partir de ce moment, situé précisément en cette année 1888, le peintre se livra sans aucune retenue aux plaisirs de Montmartre, aux plaisirs qui ne manqueraient pas — et il le savait — de le tuer. Se redressant comme un jeune coq, il faisait parade de ses dérègle-

ments, répliquant avec une insouciance cynique à tous ceux de ses amis que désolait sa conduite. Il plaisantait, riait. « Il faut savoir se supporter soi-même. »
Ses excès ne l'empêchaient pas de peindre, bien au contraire ! En 1888, il brossa un de ses premiers chefs-d'œuvre, *L'Ecuyère du Cirque Fernando*. L'année suivante, il exécutait un autre chef-d'œuvre, *Au Moulin de La Galette*, bien différent de la célèbre toile qu'Auguste Renoir avait peinte treize ans plus tôt dans le même bal.

Le Moulin-Rouge

1889 est une date capitale dans l'histoire de l'artiste comme dans celle de Montmartre.
Le 5 octobre ouvrit le Moulin-Rouge. Cet établissement reste à jamais associé à la gloire de Toulouse-Lautrec, qui en fut aussitôt le client assidu.
Dans l'atmosphère enfiévrée de ce bal, tandis que se déchaînaient les danseuses des quadrilles, La Goulue et son partenaire habituel Valentin le Désossé, Nana la Sauterelle, Demi-Siphon, Rayon-d'Or, Georgette la Vadrouille, Grille-d'Egout, Nini Patte-en-l'Air, la Môme Fromage, le peintre crayonnait gestes, attitudes, silhouettes. De cette fréquentation allaient naître *La Danse au Moulin-Rouge*, de 1890, et quantité d'autres œuvres majeures, dont l'affiche pour le Moulin, de 1891, qui presque du jour au lendemain assura la renommée de Toulouse-Lautrec (vue N° 12).
Tout prédisposait le jeune artiste à réaliser dans le genre de l'affiche des créations magistrales. L'affiche exige un langage elliptique et

frappant. Or, Toulouse-Lautrec n'avait cessé, au cours des années précédentes, d'épurer son art, de le rendre toujours plus concis et plus direct. Aussi, d'emblée, fit-il preuve dans ce genre ingrat d'une maîtrise incomparable. L'affiche, en retour, par les nécessités qu'elle impose, ne fut pas sans influer sur lui. Elle l'obligea, en quelque sorte, à « resserrer » encore sa manière, à la rendre plus aiguë et plus pénétrante.

L'affiche pour le Moulin-Rouge devait être suivie d'une trentaine d'autres, parmi lesquelles se détachent les saisissantes pages que Toulouse-Lautrec exécuta pour le Divan-Japonais, un cabaret de la rue des Martyrs, pour Bruant (vue N° 13), pour le roman de Victor Joze, *Reine de Joie*, pour un chanteur de café-concert, Caudieux, pour le Jardin-de-Paris, où l'on voit danser la frêle et délicate Jane Avril (vue N° 14), pour une fabrique anglaise de confetti (vue N° 24), pour la danseuse May Milton, pour la chanteuse May Belfort (vue N° 25) ou pour *La Revue Blanche*, affiche dans laquelle il représenta la belle Misia Natanson (vue N° 26).

Parmi les danseuses du quadrille, Jane Avril, dont je viens d'écrire le nom, fut une des préférées de Toulouse-Lautrec. Elle retint au moins autant que La Goulue son attention. Cultivée, sensible, elle tranchait sur ses compagnes. Lui qui savait si bien cacher son désespoir et déclarait une fois qu'il laisserait toujours les gens « sur le balcon », il se sentait peut-être en communion d'esprit — d'âme — avec cette jeune femme au destin mélancolique. « J'ai traversé mon époque en voltigeant sans avoir rien laissé deviner du tréfonds de moi-même », avoua-t-elle plus tard.

Portraitiste, Toulouse-Lautrec — nous devons le noter — ne s'attacha pas seulement aux grandes figures du monde des plaisirs. Il a aussi

laissé de sensibles effigies de certains de ses amis ou parents, de sa mère (vue N° 8), des Dihau, ces musiciens intimement liés avec Degas (vues N°s 10 et 11), de son cousin Louis Pascal (vue N° 15) et de bien d'autres... En vérité, l'humain, sous toutes ses formes, sous ses aspects les plus divers, le fascinait. C'est cette passion, c'est l'inlassable curiosité qu'il avait des êtres qui donnent à ses personnages leur étonnant pouvoir de présence. Quel que soit le milieu auquel ils appartiennent, quel que soit leur comportement, ils nous sont restitués dans la plénitude de leur individualité. L'artiste-né qu'était Toulouse-Lautrec possédait la clairvoyance des grands psychologues.

Hélas ! malgré son ardeur au travail, sa fièvre créatrice, malgré sa pétulance, ses enjouements, ses plaisanteries, comment n'eût-on pas deviné son propre drame ? Il avait beau prendre son masque de rires; il ne pouvait tromper que des indifférents. Par ses excès de toute nature, il se ruait visiblement à sa propre destruction.

Moulin-Rouge, Moulin-Rouge,
Pour qui mouds-tu, Moulin-Rouge ?
Pour la mort ou pour l'amour ?
Pour qui mouds-tu jusqu'au jour ?

« Elles »

Vers 1892, le peintre contracta l'habitude de s'installer plus ou moins longuement dans certaines maisons accueillantes aux volets fermés, de partager l'existence des pensionnaires de ces maisons.

« Enfin, disait-il, persifleur, j'ai trouvé des filles à ma taille ! »

Mot douloureux, presque atroce. Treize ans plus tôt, tandis que, la jambe plâtrée, il se trouvait à Barèges, une de ses cousines, Jeanne d'Armagnac, lui rendait de temps à autre visite. « Je suis bien seul toute la journée, écrivait-il alors. Je lis un peu, mais à la longue, j'ai mal à la tête. Je dessine et je peins le plus que je peux, tant que ma main en est fatiguée, et lorsqu'il commence à faire noir, j'attends pour savoir si Jeanne d'Armagnac viendra près de mon lit. Elle vient quelquefois, et veut bien me distraire et jouer avec moi, et je l'écoute parler, sans bien oser la regarder. Elle est si grande et si belle ! Et moi, je ne suis ni grand ni beau ! »

Les « maisons vertes », comme les appellent les Japonais, ont souvent inspiré les artistes, de Carpaccio à Constantin Guys, de Frans Hals à Félicien Rops, du Caravage à Degas. Mais peu de peintres ont vécu dans une telle intimité avec les femmes de ces maisons. « Nulle part, je me sens plus chez moi », disait Toulouse-Lautrec.

Les œuvres liées à cette période sont extrêmement nombreuses (vues N°s 16, 17, 19, 22, 23 et 27). Les filles posaient pour « Monsieur Henri » de la façon la plus naturelle, sans le moindre artifice. Et Toulouse-Lautrec, de son côté, ne cherchait pas à exploiter la part graveleuse ou équivoque du thème; Rolande, Mlle Popo, Elsa la Viennoise, Marcelle (vue N° 19), Lucie Bellenger (vue N° 27) ou Mlle Pois-Vert étaient simplement des femmes — des femmes comme les autres... L'œuvre abondante qu'il exécuta dans la maison de la rue d'Amboise ou dans celle de la rue des Moulins devait aboutir à une pièce capitale, à la grande toile qu'il intitula *Au Salon de la Rue des Moulins* (vue N° 23).

Ce qui frappe, dans ces silhouettes ou ces portraits de filles, c'est la sorte de tendresse qui se conjugue, chez le peintre, avec sa lucidité. Il décrit ses modèles sans jamais insister, mais il ne verse pas plus dans la sentimentalité que dans le cynisme. En ces œuvres quelle force a le trait ! Et à quelle magie atteint la couleur ! Que d'accords subtils entre ces verts, ces roux, ces blancs rosâtres et ces teintes lie-de-vin.

Yvette Guilbert

Le rythme de l'existence de Toulouse-Lautrec ne cessait de s'accélérer. Le peintre commençait à se déprendre de Montmartre, et s'intéressait à toutes sortes de spectacles, aux opérations du chirurgien Péan aussi bien qu'aux cafés-concerts ou au théâtre (vue N° 18).
Non seulement il peignait, mais il faisait aussi des lithographies, illustrait des chansons, multipliait les affiches. En 1894, alors qu'il travaillait à son *Salon de la Rue des Moulins*, il publia un album sur la chanteuse Yvette Guilbert (vue N° 20). « Toulouse-Lautrec, le plus audacieux des dessinateurs, écrivait *La Vie parisienne*, l'a crayonnée dans toutes ses poses. Cela n'est pas ordinaire, cette apothéose de la diva de café-concert. Et le volume restera, car il est unique en son genre. »
Yvette Guilbert fut, en réalité, comme La Goulue, comme Jane Avril, comme Bruant, un des modèles de prédilection de Toulouse-Lautrec. Celui-ci ne se lassa guère, durant une assez longue période, de reproduire ses traits — non, d'ailleurs, sans acidité : « Petit monstre, mais vous avez fait une horreur », inscrivit une fois la divette au bas d'un de ses portraits.

L'extraordinaire personnalité de la chanteuse, son physique tout à fait particulier, sa maigreur, ses longs bras gantés de noir, son long cou, ses gros yeux, son nez en pied de marmite avaient produit sur Toulouse-Lautrec une impression profonde. Yvette Guilbert incarna à ses yeux le « caf'-conç' » tout comme La Goulue, antérieurement, avait incarné les quadrilles.

C'est, je crois bien, Yvette Guilbert qui a laissé — dans ses Mémoires, *La Chanson de ma Vie* — la description la plus saisissante de l'artiste : « Une tête brune, énorme, la face très colorée et noirement barbue, une peau grasse, huileuse, un nez de quoi garnir deux visages, et une bouche ! Une bouche balafrant la figure d'une joue à l'autre, les muqueuses des lèvres formidables et violet rose, aplaties et flasques, ourlant cette fente effroyable et obscène !... »

Mais dans ce visage, il y avait les yeux.

« Ah ! s'exclame Yvette Guilbert, qu'ils sont beaux, grands, larges, riches de chaleur, étonnants d'éclat, si lumineux ! Je m'attarde à les contempler et, soudain, Lautrec, qui s'en aperçoit, retire son lorgnon. Il connaît sa magnificence unique et me l'offre en toute générosité. Son geste me laisse voir alors sa cocasse petite main de nain, sa main toute carrée, accrochée à d'extraordinaires bras de marionnette. »

Entre-temps, Toulouse-Lautrec était devenu le familier des frères Natanson, qui avaient fondé *La Revue Blanche*. Il rencontra dans ce milieu de nombreux écrivains, entre autres Jules Renard (dont il devait illustrer de vingt-deux planches et de six culs-de-lampe les *Histoires naturelles*), Romain Coolus, Tristan Bernard et le très curieux Félix Fénéon.

Tout en continuant à se passionner pour le café-concert et le théâtre — de 1895 datent son tableau *Marcel Lender, dans « Chilpéric », dansant le Boléro*, les affiches pour May Milton et pour May Belfort (vue N° 25) — Toulouse-Lautrec accompagna son ami Tristan Bernard sur les vélodromes; il représenta différents coureurs cyclistes, fort populaires à l'époque, comme l'Américain Zimmermann ou comme le Gallois Jimmy Michaël, et montra l'écrivain lui-même au bord de la piste du vélodrome Buffalo.

L'adieu à Montmartre

En cette même année 1895, Toulouse-Lautrec brossa également un décor pour La Goulue.
Vieillie, l'ancienne danseuse du Moulin-Rouge courait maintenant les foires. La décoration de Toulouse-Lautrec pour sa baraque était un adieu. Un adieu à la danseuse. Un adieu aussi à Montmartre. Le parallélisme que j'ai plus haut signalé entre le destin de Montmartre et celui de l'artiste se remarque ici encore. La célébrité de Montmartre avait eu pour conséquence une sorte d'éclatement. On avait réclamé partout les vedettes qui avaient assuré à la Butte son prestige. Bruant était parti pour des tournées en province et jusqu'en Algérie. Le Moulin-Rouge avait ouvert une succursale sur les Champs-Elysées, le Jardin-de-Paris. Toulouse-Lautrec avait participé à ce mouvement général; et c'était alors qu'il s'était intéressé à d'autres spectacles. En 1895, le Montmartre de La Goulue et de Toulouse-Lautrec avait vécu. L'Elysée-Montmartre avait fermé ses portes, Rodolphe Salis avait vendu son Chat-Noir, Aristide Bruant

s'était retiré en province, et de nouvelles danseuses avaient remplacé La Goulue et Jane Avril.
La Vie parisienne écrivait au sujet des panneaux pour la baraque de La Goulue : « Ce sont de gigantesques plaisanteries de Toulouse-Lautrec, le peintre immensément excentrique, qui s'est amusé à faire de l'art populaire, canaille et crapuleux; c'est le chahut peint à fresque, c'est le déhanchement géant d'un bal public symbolique ! C'est de couleurs criantes, de dessin incroyable, mais c'est vraiment amusant. »
Sur ces panneaux, outre La Goulue et lui-même, Toulouse-Lautrec avait représenté Valentin le Désossé, Jane Avril, Félix Fénéon, son cousin Gabriel Tapié de Céleyran, dont il avait brossé un an plus tôt un étonnant portrait en pied dans un couloir de la Comédie-Française (vue N° 21), Oscar Wilde, qu'il venait de rencontrer à Londres, et certains de ses compagnons d'équipée, comme Maurice Guibert, représentant en champagne...

Je suis le fils de Coralie,
De Coralie et compagnie,

chantait Toulouse-Lautrec à pleine voix.

Madrid-les-Bains

L'existence frénétique, haletante que menait le peintre commençait malheureusement à faire sentir ses effets.
Toulouse-Lautrec se montrait maintenant souvent d'une humeur agressive. Ses reparties acides, amères et parfois virulentes trahis-

saient beaucoup de nervosité et d'instabilité. D'autre part — et c'était là un signe grave — il n'avait plus la même fécondité créatrice. En 1893, il avait brossé une cinquantaine de peintures; on en dénombrait encore quarante-cinq en 1894; mais on n'en comptait plus que trente-cinq en 1895, vingt-cinq en 1896, quinze en 1897... Courbe déclinante. Tragiquement déclinante; et cela malgré la qualité des œuvres que Toulouse-Lautrec exécutait, tel le portrait de Mme Poupoule, *A la Toilette* (vue N° 29).

Dans son entourage, on s'alarmait. On essaya de le distraire, de l'éloigner des maisons closes et plus encore des bars, car il buvait de plus en plus immodérément. « Hein ? Quoi ? Si j'étais soûl, je le dirais... Non, je vous assure que je bois sans danger... J'suis si près de terre, hein ?... »

Ne prêtant attention à aucun conseil, faisant fi de toute remontrance, Toulouse-Lautrec continuait à brûler sa vie. On approchait visiblement du dénouement.

En 1898, le peintre commit des actes qui n'étaient plus ceux d'un homme dans son état normal. Il s'habillait de façon bizarre, emportait avec lui, dans ses promenades, un chien de faïence. Des hallucinations l'assaillaient durant les nuits. Il se croyait menacé par des bêtes monstrueuses, couchait, pour s'en défendre, avec son « crochet à bottines ».

En février 1899, l'inévitable se produisit.

A la suite d'une crise de delirium tremens, Toulouse-Lautrec fut transporté dans une maison de santé, installée au château Saint-James de l'avenue de Madrid, à Neuilly. Il devait y rester interné jusqu'en mai.

Ce séjour à « Madrid-les-Bains » — pour reprendre son expression

— lui fut moralement très douloureux. Le peintre le ressentit comme une humiliation. Il en appela à ses amis, à son père, pour être arraché à la déprimante promiscuité des malades de l'asile. Il fit plus et mieux : désirant prouver qu'il avait entièrement recouvré sa santé mentale, il entreprit d'exécuter de mémoire toute une série de dessins se rapportant au monde du cirque (vues Nos 34 et 35).

Quand les médecins du château Saint-James le libérèrent, ils conseillèrent à la famille de prendre certaines précautions. « En raison de l'amnésie, de la mobilité de caractère, de l'inconsistance de la volonté, écrivirent-ils dans leur rapport, il est de toute nécessité d'assurer à M. Henri de Toulouse-Lautrec, dans sa vie en dehors, les conditions matérielles et morales d'une surveillance continue, destinée à lui éviter les occasions de retomber dans ses habitudes toxiques et de se préparer ainsi une rechute plus grave que les premiers accidents. » Toulouse-Lautrec fut alors pourvu d'un « cornac », Paul Viaud, un parent lointain. Pendant un certain temps, il sembla vouloir faire preuve de sagesse; il redoutait évidemment d'être de nouveau interné. Puis la satisfaction que lui causait sa liberté retrouvée commença à s'estomper. Il avait repris ses pinceaux, mais ses œuvres, en général, et malgré de brillantes réussites comme le portrait de miss Dolly, barmaid d'une « boîte » à matelots du Havre (vue No 30), ou celui d'une modiste, Mlle Le Margouin (vue No 32), n'avaient plus tout à fait le même accent.

Son art, jusqu'alors essentiellement fondé sur la ligne, évoluait, et il allait perdre peu à peu ses caractéristiques propres. Que Toulouse-Lautrec n'en prît pas conscience reste tout à fait improbable, car il était un lucide; il ne se dupa jamais. Ce qui avait été son seul recours contre le destin et, tout compte fait, sa seule joie véritable, allait-il

lui échapper ? Toujours est-il que, durant l'hiver de 1899-1900, Toulouse-Lautrec se remit à boire. C'est à ce moment que se place le fameux épisode de la canne creuse, grâce à laquelle il put boire en cachette de son gardien. Chaque matin, il faisait son « plein d'essence ». « La vie est belle. Hein ? Quoi ? Magnifique ! »

Dès lors, la fin ne pouvait tarder.

Toulouse-Lautrec, comme s'il cherchait à reconquérir l'étonnante aisance qui avait été autrefois la sienne, s'épuisait à peindre, travaillant avec beaucoup d'opiniâtreté, mais aussi avec beaucoup de difficulté, ainsi qu'en témoigne le portrait de Maurice Joyant (vue N° 31), qu'il fit et refit au cours de soixante-quinze séances. A Bordeaux, où il passa l'hiver de 1900-1901, *La Belle Hélène* et un opéra d'Isidore de Lara, *Messaline*, lui inspirèrent toute une série d'œuvres assez laborieusement exécutées. Parfois, cependant, il retrouvait sa verve ancienne, la nervosité de son exécution (vue N° 33).

En mars 1901, il eut une courte attaque. Il décida de rentrer à Paris, où il arriva le 15 avril. Quelques mois avaient suffi pour opérer en lui un grand changement. Il était si décharné que ses amis en furent douloureusement frappés. Fait significatif : Toulouse-Lautrec s'employa alors à ranger son atelier, à ajouter quelques touches finales à certaines de ses œuvres et à les signer. Son destin était conclu ; il le savait. Il essayait de goguenarder encore : « Quand je serai mort, j'aurai le nez de Cyrano. » Sa dernière œuvre, *Un Examen à la Faculté de Médecine* (vue N° 36) ne rappelle à peu près en rien le merveilleux artiste qu'il avait été.

Il quitta Paris le 15 juillet pour son habituel séjour d'été à Taussat, près d'Arcachon. Quatre semaines plus tard, il y était terrassé par une attaque de paralysie.

Ramené par sa mère au château de Malromé, dans le Bordelais, il y mourut le 9 septembre au matin.
Il n'avait pas encore tout à fait trente-sept ans.

Le musée d'Albi

La vie créatrice de Toulouse-Lautrec avait été fort brève. Elle est comparable, de ce point de vue, à celles de Raphaël, de Watteau, de Van Gogh ou de Modigliani.
Le peintre n'en laissait pas moins une œuvre considérable. Sans parler des collections privées, de nombreux musées abritent aujourd'hui des Toulouse-Lautrec, tels le Louvre (qui possède une quinzaine de peintures, dont les décorations pour la baraque de La Goulue, *Jane Avril dansant*, *Cha-U-Kao*, *La Toilette*, les portraits de Paul Leclercq et de Louis Bouglé), le Musée des Augustins de Toulouse et, à l'étranger, le Courtauld Institute de Londres (*Jane Avril aux Gants*), le Stedelijk Museum d'Amsterdam, la Carlsberg Glyptotek de Copenhague (*Monsieur Delaporte au Jardin-de-Paris*), la Kunsthalle de Brême, le Kunstmuseum de Hambourg, le Kunsthaus de Zurich, le Museum of Art de Cleveland (*Monsieur Boileau*), la National Gallery of Art de Washington (*Maxime Dethomas à l'Opéra*), l'Art Institute de Chicago (*L'Ecuyère du Cirque Fernando*, *Au Bal du Moulin de la Galette*, *Au Moulin-Rouge*), le Museum of Art de Boston, le Fogg Art Museum de Cambridge (*Gueule de Bois*), le Museum of Art de Toledo, dans l'Ohio (*L'Anglais au Moulin-Rouge*), le musée de São Paulo (*L'Amiral Viaud*), etc.
Mais pour importantes que soient les œuvres dont peuvent s'enor-

gueillir ces musées, nul d'entre eux ni aucun autre n'a l'insigne privilège du musée d'Albi, qui groupe un prestigieux ensemble de deux cent quinze peintures ou pastels, de cent quarante dessins, de cent trois lithographies, de vingt-cinq affiches et de huit pointes sèches, à quoi s'ajoutent dix-sept pierres lithographiques, sept zincs et une céramique.

Il s'agit là, en fait, de la plupart des œuvres qui se trouvaient dans l'atelier de Toulouse-Lautrec au moment de sa mort.

Ce fut grâce à l'initiative d'un des fidèles amis du peintre, Maurice Joyant, que ce Musée Toulouse-Lautrec fut créé. Une circonstance favorisa le projet de Maurice Joyant. En 1907, à la suite de la séparation de l'Eglise et de l'Etat, le département du Tarn était devenu propriétaire du château des évêques d'Albi, le palais de la Berbie. Ce dernier fut alors donné à la ville d'Albi, afin qu'elle le transformât en musée.

Le 30 juillet 1930, le ministre de l'Instruction publique, Léon Bérard, inaugurait le Musée Toulouse-Lautrec. Un an plus tard, on dotait ce dernier de la personnalité civile.

La collection d'Albi comprend des œuvres appartenant à toutes les époques de la carrière de l'artiste, depuis ses débuts. Nous y pouvons donc suivre de manière parfaite l'évolution du peintre, en même temps que nous apparaît le monde qui fut le sien sous sa lumière d'éternité. Des portraits de Toulouse-Lautrec brossés par Edouard Vuillard, par Adolphe Albert, par Louis Anquetin, par Maxime Dethomas et par quelques autres complètent d'heureuse façon cette collection unique.

Faut-il enfin ajouter qu'il n'est pas indifférent — loin de là ! — de voir le musée installé dans cet ancien château épiscopal et en l'immé-

diate proximité de la cathédrale d'Albi ? Les deux édifices constituent, en effet, un remarquable ensemble architectural. L'impression que font naître ces hauts murs de brique est saisissante. Devant eux, on peut difficilement s'empêcher de songer au passé, aux violences de la guerre des Albigeois, à laquelle furent mêlés les ancêtres du peintre de La Goulue et d'Aristide Bruant, de Jane Avril et d'Elsa la Viennoise, de Valentin le Désossé et de Cha-U-Kao — de l'infirme qui voulut, coûte que coûte et malgré tout, être un homme parmi les hommes. « C'est pas beau, ça ? Hein ? Quoi ? Magnifique ! »

N. B. — Toutes les œuvres reproduites appartiennent au Musée Toulouse-Lautrec d'Albi.

Table des photographies

1 *Dessin d'enfant* (vers 1873) 33
2 *Artilleur sellant son Cheval* (1879) 34
3 *Henri de Toulouse-Lautrec par lui-même* (1880) 35
4 *Le Comte Alphonse de Toulouse-Lautrec, Père de l'Artiste* (1881) . . 36
5 *Céleyran, une Avenue* (1882) 37
6 *Bataille de Fleurs à Nice* (1882-1885) 38
7 *Artilleur et Femme* (1886) 39
8 *La Comtesse Adèle de Toulouse-Lautrec* (1887) 40
9 *La Buveuse ou Gueule de Bois* (1888) 41
10 *Mademoiselle Dihau au Piano* (1890) 42
11 *Désiré Dihau* (1891) 43
12 *Moulin-Rouge* (1891) 44
13 *Aristide Bruant aux Ambassadeurs* (1892) 46
14 *Jane Avril au Jardin-de-Paris* (1893). 48
15 *Louis Pascal* (1893) 49
16 *Femme à sa Fenêtre* (1893) 51
17 *Monsieur, Madame et le Chien* (1893) 52
18 *La Loge au Mascaron doré* (1893) 53
19 *Marcelle* (1894) 54
20 *Yvette Guilbert saluant* (1894) 55
21 *Gabriel Tapié de Céleyran* (1894) 56
22 *Femme qui tire son Bas* (1894) 57
23 *Au Salon de la Rue des Moulins* (1894) 58
24 *Confetti* (1894) 59
25 *May Belfort* (1895) 60
26 *La Revue Blanche* (1895) 61
27 *Lucie Bellenger* (1896) 63
28 *Chocolat dansant* (1896) 64
29 *A la Toilette* (1898) 65
30 *L'Anglaise du Star, au Havre* (1899) 66

31 *Maurice Joyant* (1900) 67
32 *La Modiste* (1900). 68
33 *Cocyte dans « La Belle Hélène »* (1900) 69
34 *Le Cirque. Entrée en Piste* (1899). 70
35 *Le Cirque. Travail sur le Panneau* (1899) 71
36 *Un Examen à la Faculté de Médecine de Paris* (1901) 72

Commentaires des photographies

Dessin d'enfant (Vers 1873) **1**

Aquarelle. H. : 0,74 ; L. : 0,133

Dès l'enfance, Toulouse-Lautrec dessina, imitant d'ailleurs en cela son père et ses oncles. Il couvrait de croquis ses cahiers. Le Musée d'Albi conserve tout un lot de croquis, d'aquarelles exécutés par lui à partir de sa neuvième année.

Les chevaux furent un de ses thèmes de prédilection. Cela n'est nullement étonnant, car les Toulouse-Lautrec étaient des amateurs fervents de chasses à courre et de courses hippiques. Au jour de l'An de 1876, le père du futur artiste, le comte Alphonse, offrit en cadeau à son fils un livre de fauconnerie avec une dédicace où on peut lire ces mots significatifs :

« Ce petit livre de fauconnerie t'apprendra à apprécier la vie des champs spacieux, et, si tu connais un jour les amertumes de la vie, le cheval en première ligne, puis le chien et le faucon pourront t'être des compagnons précieux, faisant oublier un peu. »

Signalons également que le premier maître de Toulouse-Lautrec fut un artiste animalier, René Princeteau (1843-1914), dont l'œuvre est pour une bonne part consacrée aux chevaux et aux compétitions hippiques. Ami du comte Alphonse, Princeteau le montra dans une toile, *La Banquette irlandaise* (musée de Libourne), en train de franchir l'obstacle. « Il était mon nourrisson d'atelier, a écrit Princeteau de Toulouse-Lautrec. Je l'aimais paternellement. Comme j'étais peiné de sa difforme *(sic)* !... J'étais grandement surpris de son extraordinaire habileté et de ses progrès croissants. J'espérais en son brillant avenir. Je ne m'en suis pas trompé. » René Princeteau pâtissait, lui aussi, d'une infirmité : il était sourd-muet de naissance.

Artilleur sellant son Cheval (1879) 2

Toile. H.: 0,505; L.: 0,375

Cette peinture est contemporaine du second accident de Toulouse-Lautrec. Elle fut exécutée au Bosc, où, cette année-là, dans la proximité du château familial, des artilleurs se trouvaient en manœuvres. La toile met en évidence les dons du jeune artiste, sa précocité, son sens de la vie et du mouvement, la netteté de sa vision. L'art concis qui sera plus tard le sien est déjà plus qu'en promesse dans cette œuvre, où il n'y a pas la moindre redondance, pas la moindre rhétorique.

Les chevaux, les chiens comptent toujours parmi les modèles qui lui sont les plus chers. Qu'il ait pour eux une grande, une profonde tendresse, cela ne peut faire aucun doute; et il sait à merveille les individualiser. Ils firent partie du royaume enchanté de son enfance, du royaume perdu de « Petit Bijou ». Le peintre de Montmartre en garda toujours la nostalgie. A quelqu'un qui, un jour, lui demandait : « Que regrettez-vous ? » il répondit : « Le cheval ! »

Henri de Toulouse-Lautrec par lui-même (1880)

3

Carton. H.: 0,405; L.: 0,325

Toulouse-Lautrec a seize ans. C'est maintenant un infirme. Se regardant en un miroir, il mesure, scrute son destin. Il y a quelque chose de dur dans ce regard d'adolescent — de dur et de volontaire. Toulouse-Lautrec, qui, plus tard, ne se représentera guère que de façon caricaturale, ne s'est pas encore tout à fait « accepté ». N'est-il pas significatif qu'il se soit montré seulement de buste ?

Cette peinture est une interrogation pathétique. Elle appartient à cette catégorie d'autoportraits qu'ont illustrée un Rembrandt ou un Van Gogh. Dans de telles œuvres, un homme, hanté par son propre destin, cherche à en déchiffrer le mystère, à donner une réponse aux questions qui l'assaillent.

En regardant cette huile, on songe à la description de Jules Renard : « Lautrec : un tout petit forgeron à binocle. Un petit sac à double compartiment où il met ses pauvres jambes. Des lèvres épaisses, et des mains comme celles qu'il dessine, avec des doigts écartés et osseux, des pouces en demi-cercles... Il fait mal d'abord par sa petitesse, puis très vivant, très gentil, avec un grognement qui sépare ses phrases et soulève ses lèvres, comme le vent les bourrelets d'une porte... »

Le Comte Alphonse de Toulouse-Lautrec, Père de l'Artiste (1881) 4

Bois. H.: 0,234; L.: 0,14

L'humour aida certainement Toulouse-Lautrec à dominer son destin. Cet humour apparaît dès ses premières œuvres. Il s'exerce ici aux dépens du comte Alphonse.

Mais il faut bien dire que le comte Alphonse de Toulouse-Lautrec fut un homme de la plus singulière originalité. On le voit dans cette peinture habillé en Circassien. C'est qu'il adorait s'affubler des costumes les plus étranges, allant parfois jusqu'à porter un plaid et un tutu de danseuse. « Je suis bien content de mon nouveau casque caucasien, qui a la forme des tours du Bosc, écrivait-il un jour à sa mère. Je le porte au Bois (au bois de Boulogne) avec ornement de drap rouge, flottant au vent quand je galope. » Sa fantaisie était sans limites et fit souvent l'ébahissement des badauds : il lui arriva de dresser une tente devant la cathédrale d'Albi et d'y vivre avec ses chiens et ses faucons; parfois, il se promenait à demi nu; ayant pris la phobie des ponts, il ne traversa plus le Tarn qu'à la nage; il cherchait des cèpes la nuit avec une bougie. De semblables bizarreries étaient chez lui courantes.

Il ne comprit jamais le génie de son fils, jugeait ses œuvres « un peu trop négligées », faites « à coups de hache ».

Toulouse-Lautrec ne le représenta jamais sans ironie. Dans une lithographie de 1893, il le portraitura au Moulin-Rouge; la lithographie porte ce titre persifleur : *Un rude, un vrai rude.* « Mon père, disait Toulouse-Lautrec, n'a jamais fait la noce qu'au café au lait. »

Céleyran, une Avenue (1882, signé et daté) **5**

Bois. H.: 0,201 ; L.: 0,351

La famille maternelle du peintre, les Tapié de Céleyran, possédait à Céleyran, dans l'Hérault, un magnifique domaine de quelque quinze cents hectares. Toulouse-Lautrec y séjourna fréquemment durant son enfance, et y brossa diverses huiles, dont ce paysage.
C'est seulement durant sa jeunesse que Toulouse-Lautrec peignit des paysages, soit à Céleyran, soit à Albi (dont il représenta le viaduc de Castelviel). « La nature m'a trahi », disait-il. On ne s'étonnera donc pas qu'il ait pu prendre en exécration le paysage et les paysagistes. « Seule la figure existe, déclarait-il péremptoirement. Le paysage n'est et ne peut être qu'un accessoire... » Il critiquait violemment les peintres ne s'adonnant qu'au paysage. « Monet a lâché la figure, que n'eût-il pas fait ? »
Au moment où cette huile fut exécutée, Toulouse-Lautrec avait déjà commencé à étudier la peinture. Il était entré en mars 1882 dans l'atelier de Léon Bonnat. Toutefois, ce n'est pas l'influence de ce dernier qu'on trouve ici, mais bien plutôt celle des impressionnistes, dont la septième exposition s'était précisément tenue au printemps de la même année.

Bataille de Fleurs à Nice (1882-1885, signé) **6**

Dessin à l'encre de Chine sur papier Gillot. H. : 0,32 ; L. : 0,50

Toulouse-Lautrec fit à cette époque plusieurs séjours à Nice, qui était au plein de sa vogue. Chaque année y ramenait tout ce que l'Europe comptait de grands noms. Nice était le rendez-vous mondain par excellence.

Toulouse-Lautrec est exclu de cette brillante existence de plaisirs et de fêtes. Il se moque de lui-même. « Regardez, dit-il, cette tournure absolument dépourvue d'élégance, ce gros derrière, ce nez en pomme de terre; il n'est pas joli. » Jeunes filles, rêve impossible ! Toulouse-Lautrec peint et dessine. Que de vivacité dans cette encre de Chine exécutée avec une fougue, une intelligence du mouvement et des attitudes tout à fait remarquables.

Devant cette œuvre, on comprend mal le jugement de Bonnat, déclarant que le dessin du jeune artiste était « tout bonnement atroce ». Il est vrai que Bonnat ne devait jamais avoir la moindre estime pour le talent de son ancien élève. « Vous nous ferez un joli Louvre ! » dit-il en 1922 à Paul Leclercq lorsque ce dernier donna au musée son portrait par Toulouse-Lautrec.

Artilleur et Femme (1886)

7

Calque. H.: 0,57; L.: 0,46

En 1886, Toulouse-Lautrec peint depuis déjà quatre ans à Montmartre, où il s'est complètement installé en 1884. Il a commencé à mener son existence frénétique. Mais il ne travaille pas avec moins d'ardeur. Suffirait pour en témoigner cette peinture inachevée.
Elle fait partie d'une série d'œuvres ayant le même sujet (le musée d'Albi en possède cinq), de calques successifs, par lesquels Toulouse-Lautrec s'efforçait d'atteindre exactement à l'expression qu'il souhaitait.
Le « style » de l'artiste est né de ce travail acharné visant au dépouillement. « Dites ce que vous avez à dire » : ce mot éclaire sa démarche créatrice, indique bien le sens de sa recherche. Les lignes et les couleurs n'étaient pour lui que le moyen de rendre, avec le plus de force possible, ce qu'il observait. Leur jeu n'était jamais gratuit; il était, au contraire, toujours subordonné à ce but. Par là, par ses éloquentes déformations, l'art, foncièrement subjectif, de Toulouse-Lautrec se rattache évidemment au courant de l'expressionnisme.

La Comtesse Adèle de Toulouse-Lautrec dans le Salon du Château de Malromé (1887, signé **Tréclau**)

8

Toile. H.: 0,59; L.: 0,54

La comtesse Adèle de Toulouse-Lautrec (1841-1930) tint admirablement son rôle de mère auprès de son fils infirme. Déçue par son mariage, elle fut aussi, nous n'en saurions douter, cruellement affligée par la vie que mena le peintre; mais elle excusa tout, et c'était vers elle que, parfois, Toulouse-Lautrec venait en secret chercher un réconfort.

Il y a beaucoup de tendresse et également beaucoup de mélancolie dans ce portrait, peint avec des couleurs claires, selon la technique impressionniste.

La signature ajoute encore à ce que cette œuvre comporte de discrètement poignant. Le comte Alphonse, dans un souci de respectabilité familiale, avait, en effet, prié son fils de prendre un pseudonyme pour signer ses œuvres. L'anagramme de *Tréclau* apparaît sur certaines peintures de l'artiste jusqu'en 1888.

La Buveuse ou Gueule de Bois (1888, signé) 9

Dessin à l'encre de Chine et au crayon bleu. H.: 0,48; L.: 0,63

Le modèle de ce dessin n'est autre que Suzanne Valadon (1865-1938), qui, en 1883, avait donné naissance à Maurice Utrillo.
Suzanne Valadon, comme nous l'avons vu, causa à Toulouse-Lautrec la plus grave déception sentimentale. Elle était pourtant faite apparemment pour s'entendre avec lui. Devenue artiste, après avoir été longtemps modèle, elle déclarait — et ces mots auraient pu être prononcés par Toulouse-Lautrec lui-même: « Ne m'amenez jamais pour la peindre une femme qui cherche l'aimable ou le joli, je la décevrais tout de suite. » Comme on peut le remarquer par ce dessin réaliste, Toulouse-Lautrec ne cherchait pas à la flatter; et il serait certes intéressant de comparer ce portrait aux toiles que Suzanne Valadon inspira, par exemple, à Auguste Renoir.
Ce dessin était destiné à la publication. Il parut le 21 avril 1889 dans un petit journal, *Le Courrier français*, consacré aux plaisirs montmartrois. Toulouse-Lautrec y collabora dès 1886. Il devait, par la suite, apporter épisodiquement sa collaboration à d'autres périodiques.
Notons cette réflexion de Degas, quand il vit *La Buveuse*: « Dire, s'exclama-t-il, que c'est un jeune qui a fait cela, quand nous avons tant travaillé dans notre vie ! »
Le Fogg Art Museum de Cambridge (USA) possède une peinture du même sujet. L'influence de Van Gogh, qui d'ailleurs s'intéressa à la composition de cette œuvre, y est visible.

Mademoiselle Dihau au Piano
(1890, signé et daté)

10

Carton. H.: 0,68; L.: 0,485

Le dessin de *La Buveuse ou Gueule de Bois* fut offert par Toulouse-Lautrec à une famille amie, celle des Dihau. Ils étaient deux frères, Désiré et Henri, et une sœur, Marie, tous trois musiciens. Désiré Dihau faisait partie de l'orchestre de l'Opéra; c'est lui que Degas a peint au premier plan de sa célèbre toile *Les Musiciens à l'Orchestre* (Musée du Louvre).

Marie, quant à elle, était professeur de piano et de chant. Il est possible que Degas ait éprouvé pour elle une certaine inclination. En tout cas, il brossa son portrait à deux reprises. Ces portraits, ainsi que *Les Musiciens à l'Orchestre*, se trouvaient dans l'appartement que les Dihau habitaient rue Frochot. Toulouse-Lautrec avait l'habitude d'aller « faire ses dévotions » devant ces Degas, qu'il admirait grandement.

Dans le portrait de Marie Dihau, l'artiste prêta une attention toute particulière aux mains. En brossant cette œuvre, il voulait faire ce qu'il appelait drôlement un « portrait de mains » : « Ceux qui bousillent les mains, disait-il, des prop'à rien; ...r ...reur de ça ! » On se doit de remarquer que Van Gogh exécuta la même année, à Auvers-sur-Oise, une toile d'une inspiration toute voisine, *Mademoiselle Gachet au Piano* (Kunstmuseum, Bâle). Les deux artistes avaient fait connaissance en 1886 à l'atelier de Fernand Cormon. Ils se fréquentèrent assez assidûment. Toulouse-Lautrec fit même, au pastel, un portrait de Van Gogh en 1887.

Désiré Dihau (1891)

11

Carton. H.: 0,552; L.: 0,450

Toulouse-Lautrec brossa plusieurs portraits de Désiré Dihau, qu'il a représenté ici en train de lire dans les jardins du père Forest, au bas de la rue Caulaincourt, où le peintre travaillait souvent (le Cinéma Gaumont occupe aujourd'hui leur emplacement).
Désiré Dihau composait des mélodies, des romances, dont certaines furent illustrées par Toulouse-Lautrec. Tel fut notamment le cas pour les *Vieilles Histoires*, qui parurent en 1893.
La présentation de ce portrait est évidemment assez originale, puisque le modèle est vu de dos, et que l'on n'aperçoit son visage qu'en profil perdu. La technique s'apparente assez étroitement à celle des impressionnistes.
Cette œuvre, ainsi que la précédente, un autre portrait de Désiré Dihau et un portrait d'Henri Dihau, fut cédée au musée d'Albi contre une rente viagère par Marie Dihau. Le Musée du Louvre reçut dans les mêmes conditions les Degas appartenant aux Dihau.

Moulin-Rouge (1891)

12

Affiche. H.: 1,70; L.: 1,30

La création de cette affiche aura été un moment décisif dans la carrière de Toulouse-Lautrec.
Pour le lancement du Moulin-Rouge, la direction de l'établissement avait demandé une affiche à celui qui était, à cette époque, le maître incontesté du genre, Jules Chéret. La seconde fut demandée à Toulouse-Lautrec, qui n'avait encore jamais fait d'affiche. Il devait en naître ce chef-d'œuvre, d'une inoubliable puissance d'évocation. Mais, répétons-le, ce pouvoir d'expression, cette concision du trait, cette éloquence d'autant plus frappante qu'elle est plus elliptique ne proviennent pas seulement des dons de Toulouse-Lautrec; ils sont aussi l'aboutissement d'un travail minutieux, de longues préparations, d'un grand nombre d'esquisses et de calques.
Sur cette affiche, Toulouse-Lautrec a représenté devant les spectateurs en ombres chinoises les deux grandes vedettes des quadrilles du Moulin, Louise Weber, dite La Goulue (1870-1929), et Renaudin, dit Valentin le Désossé, le plus étonnant danseur de ce temps-là (1843-1907). Yvette Guilbert a écrit dans ses Mémoires au sujet de La Goulue: « Elle était jolie et canaillement spirituelle à regarder, blonde, la frange de cheveux coupée sur le front arrivant nette aux sourcils. Le chignon sur le haut de la tête commençait en une mèche durement tordue sur la nuque afin de ne pas tomber pendant les danses. De ses tempes, la classique « rouflaquette » descendait en frisette sur les oreilles, et de Paris à la Bowery de New York, en passant par les bouges de Whitechapel à Londres, toutes les filles de l'époque avaient cette même coiffure, et le même ruban de couleur noué au cou. »
L'affiche fut placardée pour la rentrée du Moulin-Rouge, à la fin de septembre 1891. Elle connut immédiatement un succès considé-

rable. « Je me rappelle encore, raconte Francis Jourdain, le choc que j'avais reçu devant l'affiche au bas de laquelle — un trait horizontal reliant le T à la lettre majuscule du nom de Lautrec — j'avais cru lire cette signature : Hautrec. La splendide et si neuve image était, je m'en souviens, promenée avenue de l'Opéra sur une espèce de carriole que, du trottoir, je me mis à accompagner, ravi. »

Aristide Bruant aux Ambassadeurs (1892) 13

Affiche. H.: 1,50; L.: 1,00

Le succès de l'affiche pour le Moulin-Rouge fut déterminant. Il permit à Toulouse-Lautrec d'accomplir en ce domaine une carrière féconde, riche d'admirables réussites, telles les affiches pour Aristide Bruant, qui comptent parmi les meilleures œuvres de l'artiste.
« Un qui a un nom de Dieu de culot, mille polochons, devait écrire *Le Père Peinard* en avril 1893, c'est Lautrec : ni son dessin ni sa couleur ne font des simagrées. Du blanc, du noir, du rouge en grandes plaques et des formes simplifiées, voilà son fourbi... *La Goulue*, *Reine de Joie*, *Le Divan-Japonais* et deux fois un bistrot nommé Bruant, c'est tout ce que Lautrec a manigancé comme affiches — mais c'est épatant de toupet, de volonté, de rosserie, et ça en bouche un coin aux gourdiflots qui voudraient becqueter rien que de la pâte de guimauve ! »
On voit ici Bruant (1851-1925) dans sa tenue de « chansonnier populaire », avec sa grosse trique, sa veste de velours, son foulard écarlate et son feutre « à la va-te-faire-lanlaire », comme disait Courteline. Toulouse-Lautrec a parfaitement rendu l'impression de force qui se dégageait de cette puissante personnalité, de ce poète des bas-fonds, de ce chantre des miséreux, des escarpes et des filles perdues, de Toto Laripette et de Nini Peau de Chien, à la langue argotique, robuste et savoureuse.

C'est Rosa, j'sais pas d'où qu'a vient,
All'a l'poil roux, eun têt' de chien...

Le succès venu, les organisateurs de spectacles réclamèrent Bruant un peu partout. Ainsi, en 1892, Ducarre, le directeur du Café-Concert des Ambassadeurs, sur les Champs-Elysées, lui demanda de se produire

sur sa scène. Bruant fit appel à Toulouse-Lautrec pour son affiche, mais Ducarre rechigna, et Bruant, finalement, dut lui imposer l'affiche de Toulouse-Lautrec. Elle fut largement placardée dans Paris. « Qui nous délivrera des effigies d'Aristide Bruant ? écrivait *La Vie parisienne*. On ne peut plus faire un pas sans se trouver en face de lui. On a dit que M. Bruant était un artiste... Comment peut-il consentir à doubler sur les murailles le Bec Auer et l'Oriflamme ? Il doit souffrir d'un tel voisinage... Et lui faudrait-il avoir recours aux vulgaires moyens de réclame des marchands de bicyclettes ou de machines à coudre ? »

Jane Avril au Jardin-de-Paris (1893) 14

Affiche. H.: 1,30; L.: 0,95

Voici une autre des grandes réussites de Toulouse-Lautrec dans l'affiche. Elle lui fut inspirée par un de ses modèles de prédilection, la danseuse Jane Avril (1868-1943).

Jane Avril appartenait, elle aussi, à la troupe du Moulin-Rouge. Mais elle se distinguait profondément de ses compagnes. Elle était fine, délicate; elle s'intéressait aux lettres et aux arts. Ainsi que le rapporte Gustave Coquiot, elle « aimait l'odeur de la peinture comme d'autres femmes chérissent la musique ou les fleurs ». Maurice Barrès l'avait surnommée « Petite Secousse ». Le poète anglais Arthur Symons voyait en elle la beauté d'un ange déchu.

Fille d'une demi-mondaine et d'un noble italien, elle avait connu une enfance difficile auprès d'une mère aigrie, méchante, peu équilibrée à vrai dire. Après avoir été écuyère, puis caissière, elle avait été engagée comme danseuse au Moulin-Rouge, où d'aucuns l'appelaient la Mélinite. Ses compagnes, dont elle restait à l'écart, ne l'aimaient pas.

Toulouse-Lautrec, qui se sentait en communion avec la danseuse, a su parfaitement exprimer ce qu'il y avait en elle de mélancolique. La mise en page de cette affiche, très habilement composée, avec, au premier plan, le profil d'un musicien et la crosse de sa contrebasse, est d'une inspiration nettement japonaise. L'art du Japon, que l'Occident avait récemment découvert, exerçait à ce moment une influence considérable, que subirent, à partir d'Edouard Manet, presque tous les grands artistes.

Louis Pascal (1893, signé)

Carton. H.: 0,77; L.: 0,55

15

Louis Pascal, fils d'un ancien préfet de la Gironde, était un cousin de l'artiste. Il avait fait ses études en même temps que Toulouse-Lautrec au Lycée Fontanes (aujourd'hui Lycée Condorcet). Il travaillait dans les assurances.

C'est presque un portrait « mondain » que Toulouse-Lautrec a exécuté là, un portrait en tout cas très représentatif de ce qu'étaient les gens d'une certaine classe à la Belle Epoque. Le haut-de-forme, la canne à pommeau, le cigare suffiraient à dater cette œuvre. Elle montre toute la souplesse du talent de Toulouse-Lautrec, apte à saisir les personnalités les plus différentes. D'où la grande et vivante diversité de la galerie de portraits que ce passionné d'humain nous a laissée.

Francis Jourdain nous dit qu'« au-delà de l'ingéniosité ou même de la puissance, Toulouse-Lautrec, chez un artiste, voulait trouver un homme acharné à décrire un autre homme. Quelque estime qu'il professât pour les « grandes machines » des Italiens, la somptuosité de leurs allégories, la richesse de leurs hyperboles, il leur préférait l'émouvante, la convaincante présence d'une *Hendrickje Stoffel*, d'une *Hélène Fourment*, d'un *Philippe IV*, d'un *Monsieur Bertin*. Présence, voilà le maître mot. La présence non d'une pensée, mais d'un être, était, j'en ai le sentiment très vif, seule capable de véritablement transporter Lautrec, au point d'abolir sa gouaillerie ». Et Francis Jourdain de conter ce souvenir : « En 1894, la première exposition à Bruxelles de la « Libre Esthétique » avait été, pour quelques exposants français, l'occasion d'un voyage en Flandre et aux Pays-Bas. Tout jeune apprenti, j'accompagnai Vallotton. Visitant le musée de Bruxelles, nous rencontrons Lautrec en extase devant le portrait d'homme en rouge de Cranach (portrait

du docteur Johann Schoner); après avoir longuement discuté de ce chef-d'œuvre avec notre ami, nous le quittons pour parcourir les autres salles. Quand, une heure plus tard, nous repassons devant le Cranach, le petit Lautrec était toujours là, le menton appuyé sur la barre de cimaise. Lautrec était attentif, absorbé, sérieux, heureux de se *nourrir*, sans cependant arriver à se repaître. Jamais, depuis, je n'ai admiré ce qu'il y a d'humain chez Lautrec, jamais je n'ai senti l'intelligence avec laquelle, lui aussi, il savait pousser loin l'analyse d'une physionomie, jamais je n'ai saisi la signification profonde de son écriture, sans repenser à cette rencontre de l'ami de La Goulue et de l'ami de Martin Luther, à cette subite sympathie de celui-là pour celui-ci, à cette communion à travers les siècles, à cette joie éprouvée par l'allègre Parisien du Languedoc, en retrouvant dans les propos de l'austère Germain l'essentiel de sa passion. »

Femme à sa Fenêtre (1893, signé) **16**

Carton. H.: 0,57; L.: 0,47

Nous ignorons tout de l'identité de ce modèle. Mais il est plus que vraisemblable qu'il s'agit d'une de ces filles de maisons closes où Toulouse-Lautrec travailla beaucoup à cette époque.
Il y a un étrange contraste entre la pauvreté, et même la vulgarité du cadre, et ce profil de femme songeuse. C'est de ce contraste que naît la poésie qui baigne l'œuvre, exécutée avec une remarquable économie de moyens. La couleur même est volontairement assourdie. Elle contribue à tempérer de douceur ce que pourrait avoir de grinçant, de « misérabiliste », le sujet, s'il n'était pas traité avec cette délicatesse.

Monsieur, Madame et le Chien (1893) 17

Toile. H.: 0,48; L.: 0,60

Bien différente de la précédente est cette toile, d'un réalisme saisissant et, précisons-le, d'un caractère assez exceptionnel dans l'œuvre de Toulouse-Lautrec.

En représentant ce couple de tenanciers de maison close, l'artiste s'est montré d'une extrême âpreté. Une telle œuvre a la valeur d'un réquisitoire. Elle dénonce sans pitié la placidité bestiale de cet homme et de cette femme, aux lourds visages abêtis.

C'est à une toile de cette nature que peut le mieux s'appliquer la réflexion de Gustave Geffroy, rendant compte de la grande exposition de Toulouse-Lautrec en 1896 : « Sans fantasmagorie et sans cauchemar, disait le critique, par la seule proscription du mensonge et la volonté de dire tout le réel, Lautrec a créé des œuvres terrifiantes, projeté la plus cruelle lumière sur un des enfers de misère et de vice abrités par notre façade de civilisation. Jamais la pauvre rouerie, la stupidité passive, l'inconscience animale... jamais tout cela n'avait été exprimé avec une netteté pareille. »

La Loge au Mascaron doré (1893)

18

Toile. H.: 0,40; L.: 0,31

Cette toile est une esquisse pour une des plus célèbres lithographies de Toulouse-Lautrec, laquelle illustra le programme d'une pièce d'André Luguet, *Le Missionnaire*, qui fut jouée en 1893 au Théâtre-Libre. Elle représente une de « ces avant-scènes sanglantes et dorées — comme disait un écrivain contemporain, Jean de Tinan — qu'occupent auprès de gigolos en papier mâché d'effarantes figures plaquées de poudre de riz comme d'ulcères ».
Toulouse-Lautrec s'intéressa beaucoup au théâtre. Mais le public, la salle, les attitudes des spectateurs le retenaient souvent beaucoup plus que ce qui se passait sur la scène même. Le thème de la loge de théâtre a été souvent traité par certains impressionnistes (en particulier par Degas), qui se plaisaient à étudier les effets de l'éclairage artificiel. La façon dont Toulouse-Lautrec a rendu le jeu des lumières dans cette loge est singulièrement évocatrice.
La lithographie est très différente de cette étude, où la loge, d'ailleurs, ne porte pas de mascaron.

Marcelle (1894, signé)

19

Carton. H.: 0,46; L.: 0,295

Marcelle était une pensionnaire de la somptueuse maison close de la rue des Moulins.
La tendresse que Toulouse-Lautrec éprouva pour elle apparaît bien dans ce portrait, où rien — sauf, peut-être, la couverture bleue du lit que l'on devine à droite — ne trahit la profession du modèle. Lorsque Toulouse-Lautrec entreprit de composer un album de dix planches consacré aux femmes de maisons closes, il lui donna d'abord pour titre *La Fille*, puis il se ravisa et l'intitula *Elles*. Il marquait par là qu'à ses yeux il ne pouvait exister quelque différence que ce fût entre les pensionnaires des « maisons vertes » et les autres femmes. C'est probablement ce qui donne à cette part de son œuvre tant d'humanité, une poésie faite de souffrante sympathie, d'une profonde et fraternelle compréhension.
« Elles sont tellement sans prétentions, disait-il... J'leur apporte des vins magnifiques... n'y comprennent rien... c'est à se tordre, quoi ! »

Yvette Guilbert saluant (1894)

20

Epreuve sur papier photographique
rehaussée de couleurs à l'essence. H. : 0,48 ; L. : 0,25

« Pour l'amour du Ciel, ne me faites pas si atrocement laide ! Un peu moins ... s'exclamait Yvette Guilbert. Tout le monde ne voit pas le côté artistique... et dame ! »
La peinture que voici est une esquisse pour une des dix-sept planches de l'album que Toulouse-Lautrec consacra à la chanteuse — elle avait alors vingt-six ans — et qui parut en août 1894 chez André Marty.
Le peintre s'attacha à Yvette Guilbert dès les premiers succès de celle-ci au Divan-Japonais. Il ne se lassa pas de reproduire sa silhouette, très particularisée, insistant sur ce qu'il y avait de plus personnel, d'unique chez la divette. Mais cette dernière avait des sursauts devant les œuvres que lui présentait son portraitiste. « Vraiment, s'écriait-elle, vous êtes le génie de la déformation ! » — « Mais... évidemment ! » répliquait Toulouse-Lautrec.
L'artiste était pourtant à peine moins flatteur que certains des amis de la chanteuse, comme Jean Lorrain, qui écrivait : « Non, elle n'est pas belle ! Une figure plate, un nez qui n'a rien de grec, des yeux à l'éclair fauve, des sourcils à la remontée un peu satanique, un enroulement autour de la tête de cheveux potassés. » Et c'est bien ainsi que l'a montrée Toulouse-Lautrec.

Gabriel Tapié de Céleyran (1894)

21

Toile. H.: 1,10; L.: 0,56

Cousin germain de Toulouse-Lautrec, Gabriel Tapié de Céleyran (1869-1930) vint à Paris en 1891. Il étudiait la médecine, et ce fut lui qui introduisit l'artiste auprès du chirurgien Péan. Il avait beaucoup d'affection pour Toulouse-Lautrec et supportait avec une patience infinie, une indulgence totale ses fantaisies, ses sautes d'humeur et ce qu'il faut bien appeler sa tyrannie.

Le peintre l'a représenté dans diverses œuvres; il se plaît parfois à y comparer — caricaturalement — sa propre silhouette de « demi-bouteille » à la haute taille de son cousin. Ici, il le montre déambulant nonchalamment, à sa manière ordinaire, dans un couloir de la Comédie-Française.

La toile appartient à la période qui vit Toulouse-Lautrec fréquenter les salles de spectacle. Il reproduisit alors les traits, les attitudes de nombreux acteurs, de Sarah Bernhardt dans *Phèdre*, de Mme Caron dans *Faust*, d'Antoine dans *L'Inquiétude*, une pièce de Jules Perrin et Claude Couturier, de Réjane et de Félix Galipaux dans la pièce de Victorien Sardou, *Madame Sans-Gêne*, de Mounet Sully et de Julia Bartet dans *Antigone*, de Lugné-Poë, de Le Bargy, de Marthe Brandès, de Firmin Gémier, de Lucien Guitry, de Marcelle Lender, etc.

Femme qui tire son Bas (1894, signé) **22**

Carton. H.: 0,60; L.: 0,43

Cette étude a certainement été exécutée dans une maison close. Les pensionnaires de ces maisons vivaient dans la nudité ou la demi-nudité d'une façon si naturelle qu'elles ne pouvaient être que des modèles idéals. Elles ne posaient pas; elles vivaient devant le peintre tout simplement, tout ingénûment, dans une impudeur proche de l'innocence. « J'n'oserais pas leur donner les cent sous de la pose, et pourtant, Dieu sait si elles les valent !... Elles s'étirent sur les canapés comme des animaux... » Crayon ou pinceau en main. Toulouse-Lautrec les saisissait dans leurs attitudes, leurs gestes familiers. D'où la grâce d'une étude comme celle-ci, qui, traitée d'une main moins légère, aurait pu être marquée d'équivoque. La demi-nudité est, en effet, l'un des thèmes les plus difficiles qui soient.

Si l'on n'était prévenu, supposerait-on, d'ailleurs, que les modèles de telles études furent des prostituées ? Rien ne l'indique précisément. Il faut, du reste, remarquer que Toulouse-Lautrec ne montre jamais les filles en compagnie de leurs clients. Il les détache en quelque sorte de leur profession. Il ne fait pas, non plus, bien loin de là, étalage d'érotisme.

Au Salon de la Rue des Moulins (1894)

23

Toile. H.: 1,118; L.: 1,325

C'est une des œuvres capitales de Toulouse-Lautrec, par laquelle il a, si l'on peut dire, « résumé », et de façon magistrale, ses observations dans le monde des filles, lequel, à cette date, ne lui avait pas inspiré moins d'une cinquantaine de tableaux.
Une étude au pastel, de mêmes dimensions (à quelques millimètres près) précéda cette version définitive.
Une telle œuvre montre que Toulouse-Lautrec était aussi souverainement habile dans le maniement de la couleur que dans celui de la ligne. Il joue avec une prodigieuse maestria de teintes qui n'appartiennent qu'à lui et auxquelles, par des harmonies ou par des contrastes, il sait donner toute leur résonance. Cette résonance, ici, a quelque chose de sourd, de voilé, d'étonnamment suggestif.
La femme assise au second plan, à droite, est l'une des plus extraordinaires figures de l'œuvre de Toulouse-Lautrec, par tout ce qu'elle exprime de désespoir et de résignation, de tragique et d'irrémédiable. Elle est comme l'image du destin. Car « choisit-on sa vie ? »
La maison close de la rue des Moulins se classait parmi les plus luxueuses de toute l'Europe. On y avait aménagé et meublé chaque pièce, chaque chambre dans un style différent. Le grand salon, pour sa part, ressemblait à une mosquée. On voit, à l'arrière-plan, quelques détails de sa décoration. Cette maison n'a été désaffectée qu'à une époque récente; son mobilier passa aux enchères publiques, « pour cessation de commerce », en 1946. Mais en visitant l'immeuble, on trouve encore aujourd'hui des vestiges témoins de son ancienne destination, des médaillons imités de Boucher, des nymphes et des faunes sculptés, sans parler de la rampe de l'escalier recouverte de peluche bleue...

Confetti (1894)

Affiche. H.: 0,545; L.: 0,399

24

Toulouse-Lautrec exécuta cette affiche — pour une manufacture anglaise de confetti, la maison J. et E. Bella — d'après la comédienne Jeanne Granier. Ce fut surtout l'espiègle sourire de l'actrice qui attira le peintre. « Décrire Jeanne Granier paraît chose impossible, dit Albert Carré dans ses *Souvenirs de Théâtre*. Deux yeux vifs, petits, sans cesse curieux et amusés, une bouche gourmande et spirituelle, un nez gamin, railleur et frémissant, des cheveux cendrés, un peu fous, épais, souples et ondés, le rire caché au coin des lèvres et prêt à éclore, et soudain un regard infiniment tendre, une sensibilité quasi maladive. » Toulouse-Lautrec dut faire de nombreux essais avant de parvenir à rendre le caractère de cette physionomie très mobile.

L'artiste continuait, en marge de ses peintures, à réaliser de nombreuses affiches. Bien plus que son œuvre picturale, elles assuraient sa renommée.

May Belfort (1895)

Affiche. H.: 0,80; L.: 0,60

25

A cette époque, Toulouse-Lautrec s'intéressa à deux vedettes étrangères, la danseuse anglaise May Milton et la chanteuse irlandaise May Belfort. Pour l'une et l'autre, il composa des affiches.
May Belfort, étrange personne aux goûts assez pervers, se donnait des airs enfantins. Elle chantait aux Décadents de la rue Fontaine une complainte qu'elle détaillait avec un petit chat dans les bras et qui l'avait rendue célèbre :

I've got a little cat,
I'm very fond of that...

L'affiche est d'une simplicité exemplaire, et d'une expression d'autant plus vigoureuse. Mais qu'on ne s'y trompe pas, cette simplicité était le résultat d'une observation opiniâtre du modèle et de longs ajustements. Devant cette affiche dépouillée, on songe à ce qu'écrivait Maurice Joyant, l'ami de Toulouse-Lautrec : « Croquant ses modèles dans les loges ou dans les coulisses, reprenant ses dessins pendant les changements d'actes, griffant de rouge une bouche, dessinant partout, toujours n'importe où, n'importe quoi, avec n'importe quel crayon, souvent un point, deux traits sont les sources précises d'un tableau ou d'une litho. Cinq fois, cinquante fois il ira au théâtre, au café-concert, au music-hall, à la même place, à la même heure, voir son héroïne du moment dans la posture qu'il a choisie. Et de même pour le décor et les accessoires. »
Les dessins, les croquis préliminaires de Toulouse-Lautrec sont souvent une véritable « sténographie ». L'artiste va à l'essentiel; ce qu'il cherche à découvrir, ce qu'il veut traduire, c'est toujours l'« essence » d'un être.

La Revue Blanche (1895)

26

Affiche. H.: 1,50; L.: 0,95

Toulouse-Lautrec fut un des familiers de *La Revue Blanche*, que créèrent les frères Natanson en octobre 1891. Cette revue, qui vécut près de douze années — son dernier numéro parut le 15 avril 1903 — tint une place importante dans la vie littéraire et artistique de l'époque. Si bien que l'on a pu parler à juste titre des « peintres de *La Revue Blanche* » (Toulouse-Lautrec, Bonnard, Vuillard, etc.). Le secrétaire de rédaction de la revue fut, en outre, à partir de 1894, le plus grand critique du temps, Félix Fénéon.

« Ce qui plaît à Lautrec dans ce milieu, dira Thadée Natanson, c'est qu'il soit assez exceptionnel. Rue Laffite (au siège de la revue), on n'est pas du tout confit en respect, mais on dit son fait au plus haut arrivé pour, le lendemain, prôner un inconnu. A *La Revue Blanche*, on parle de peinture et des objets d'art d'une façon qui lui va; Lautrec est sensible au français qu'on y écrit, souvent savoureux, à tout le moins irréprochable. Mais rien n'ajoute autant au plaisir d'entendre parler comme il faut de Renoir ou de Rodin, continue Natanson, que d'en parler avec des camarades qu'il a rendus presque aussi gourmands que lui d'un gigot qui a cuit sept heures ou d'un cru d'entre-deux-mers dont il apporte une bouteille à déjeuner avec mille précautions. »

Pour l'affiche que lui commanda *La Revue Blanche*, Toulouse-Lautrec prit comme modèle la femme de Thadée Natanson, la ravissante Misia, demi-sœur du sculpteur Cipa Godebski. Elle avait alors trente ans, était dans tout l'éclat de sa beauté, et il l'aimait en secret — mais qui n'aimait pas Misia Natanson? Pourtant il ne fut pas tellement indulgent, dans cette composition, à l'égard de celle qui fut une des reines de Paris, une des femmes les plus élégantes de l'époque. Misia, bien entendu, s'en plaignit à l'artiste.

« Lautrec, pourquoi faites-vous toujours les femmes si laides ? » — « Parce qu'elles le sont », répondit Toulouse-Lautrec de façon abrupte. La vérité, c'est que l'instabilité de Toulouse-Lautrec commençait alors à dangereusement s'aggraver.

Lucie Bellenger (1896)

27

Carton. H.: 0,70; L.: 0,60

Lucie Bellenger appartenait au « personnel » de la maison close de la rue des Moulins.
Il a suffi à l'artiste de quelques lignes, de quelques rehauts de couleurs pour évoquer la silhouette de cette solide gaillarde, qui aurait certes convenu au pinceau d'un Rubens. « Çà, Lautrec, on voit que vous êtes du bâtiment ! » déclara un jour Degas à Toulouse-Lautrec.

Chocolat dansant (1896)

28

Dessin à l'encre de Chine et au crayon bleu sur papier blanc avec des rehauts de blanc. H. : 0,77 ; L. : 0,61

Un des dessins de Toulouse-Lautrec les plus justement célèbres. L'artiste fréquentait assidûment le Café Weber et l'*Irish and American Bar* de la rue Royale. C'est dans ce dernier établissement qu'il rencontrait deux clowns du Nouveau-Cirque, Footit et Chocolat. Chocolat, un Noir, était né à Bilbao. Au Nouveau-Cirque, il jouait le rôle d'un clown grotesque, maladroit, à qui il arrive toutes sortes de mésaventures. Mais ce rôle ne correspondait nullement à sa véritable personnalité, et à l'*Irish and American Bar*, il dansait et chantait, accompagné d'un banjo, merveilleux de vivacité et de souplesse, sous le regard admiratif des clients du bar et du patron, Achille, que l'on aperçoit ici, à gauche.
Rarement Toulouse-Lautrec s'est montré plus expert dans l'expression du mouvement. Et la tête de Chocolat, avec son curieux profil, est proprement inoubliable.

A la Toilette (1898)

29

Bois. H.: 0,60; L.: 0,40

Voici une admirable scène d'intimité. Une femme, Mme Poupoule, procède à sa toilette devant son miroir.
Cette peinture est, à coup sûr, l'un des sommets de l'œuvre de Toulouse-Lautrec, l'une des plus accomplies, notamment par le traitement de la couleur, par les harmonies extrêmement complexes et raffinées, les mariages de tons qui donnent aux moindres éléments du tableau toute leur valeur plastique. La chevelure, le corsage soyeux, les mains, les deux flacons et la boîte de poudre, la tapisserie du mur offrent mille nuances subtiles et savoureuses.
Toulouse-Lautrec s'est toujours beaucoup intéressé à la chevelure féminine. S'il appelait *Mademoiselle Dihau au Piano* (vue N° 10) un « portrait de mains », il aurait pu appeler *A la Toilette* un « portrait de chevelure ». Ses préférences allaient aux cheveux blonds ou roux. « Quand une femme est rousse, mais là ! rousse... Technique des Vénitiens ! » s'exclamait-il.

L'Anglaise du Star, au Havre
(1899, signé et daté)

30

Bois de tilleul. H.: 0,41; L.: 0,327

Entre la composition de *A la Toilette* et celle de *L'Anglaise du Star* s'est placé un événement dramatique: l'internement de Toulouse-Lautrec à Madrid-les-Bains. L'artiste est sorti de la maison de santé en mai 1899. Au commencement de juillet, accompagné de son « cornac », il s'est rendu au Havre afin de s'y embarquer pour Bordeaux (il aimait à faire ce détour quand il se rendait dans le Sud-Ouest).

Au Havre, rue du Général-Faidherbe, se trouvait alors une « boîte » pour matelots anglais, le Star, dont la *maid*, miss Dolly, est le modèle de ce tableau, qui compte assurément parmi les plus authentiques réussites des dernières années du peintre.

La crise de delirium tremens qui abattit Toulouse-Lautrec au début de 1899 ne semble lui avoir rien enlevé de son talent. L'œuvre est traitée avec une extrême vivacité de touche, en d'exquises harmonies de bleus, de roses, de verts.

Malgré la qualité éclatante de ce portrait, nous savons que, maintenant, l'irrémédiable va s'accomplir, que, peu à peu, au cours des mois qui viennent, la puissance créatrice de Toulouse-Lautrec s'affaiblira.

Maurice Joyant (1900)

31

Bois. H.: 1,15; L.: 0,80

Et ce que nous venons d'écrire à propos de *L'Anglaise du Star* commence à recevoir confirmation avec ce portrait de Maurice Joyant, le plus dévoué des amis du peintre.
Maurice Joyant avait connu Toulouse-Lautrec dès l'enfance au Lycée Fontanes. Les deux camarades se perdirent ensuite plus ou moins de vue. Mais en octobre 1890, Joyant remplaça Théo Van Gogh, le frère de Vincent Van Gogh, comme gérant de la Galerie Boussod et Valadon du boulevard Montmartre. Toulouse-Lautrec et lui se lièrent alors de façon très étroite, et Joyant ne devait pas cesser d'entourer le peintre d'une chaude affection. Après sa mort, il s'employa à défendre son œuvre et à lui faire donner la place qu'elle mérite. Il fut notamment à l'origine de la création du Musée Toulouse-Lautrec d'Albi, auquel il fit don de diverses œuvres, en particulier de ce portrait et de *La Modiste* (vue N° 32).
Joyant essaya d'arracher Toulouse-Lautrec à ses habitudes pernicieuses. Au printemps de 1900, il l'emmena en baie de Somme. Ce fut lors de ce voyage que le peintre entreprit le portrait de son ami en chasseur d'oiseaux de mer. Mais ce ne fut qu'au prix d'énormes difficultés qu'il arriva à réaliser son projet. Jour après jour, il recommençait son travail et il n'imposa pas moins de soixante-quinze séances de pose à Joyant, qui emploie à leur propos le mot de « supplice ».
La main de Toulouse-Lautrec s'est visiblement alourdie.

La Modiste (1900, signé)

32

Bois. H.: 0,61 ; L.: 0,493

Ce portrait d'une modiste, Mlle Le Margouin, est extraordinaire de couleur et de lumière. La jeune femme partageait l'existence d'un des amis de Toulouse-Lautrec. On la confond presque toujours avec Renée Vert, qui avait épousé en 1893 le graveur Adolphe Albert et qui était également modiste.

« La curiosité de Lautrec étudie chaque toilette dans tout son détail, écrit Thadée Natanson. Si vite qu'il travaille, ce n'en est pas moins fort. Il exprime tout ce qu'il peut de son inspiratrice, mais aussi tous les desseins de la couturière. On dirait que, comme celle-ci a fait à l'essayage, il a décousu tout le bâti et retrouvé tous les secrets de la coupe. » Il serait difficile de ne pas remarquer de quelle manière précise sont étudiés ici le corsage et le jabot, ainsi, d'ailleurs, que l'ordonnance de la chevelure.

Peut-être est-ce à Mlle Le Margouin que Thadée Natanson pensait lorsqu'il écrivait à propos de Toulouse-Lautrec : « Il est bien capable de rester, presque une après-midi, et de se retenir de dessiner chez une modiste. Il n'en prend pas moins de notes mentales à suivre les allées et venues des vendeuses aussi dépeignées que leurs clientes. »

Cocyte dans « La Belle Hélène » (1900)

33

Aquarelle. H. : 0,62 ; L. : 0,48

Toulouse-Lautrec passa l'hiver de 1900-1901 à Bordeaux. « Je travaille à force », écrivait-il le 6 décembre à Maurice Joyant.
Il s'enthousiasma alors des spectacles donnés au Grand-Théâtre. La représentation de *La Belle Hélène* lui inspira ce portrait à l'aquarelle de la principale interprète, sur laquelle il s'exprimait sans ménagement dans sa correspondance avec Joyant : « Hélène, disait-il, est jouée par une grasse putain qui s'appelle Cocyte. »
Hélas ! le déclin se devine dans cette aquarelle. Il sera encore beaucoup plus perceptible dans les diverses œuvres dont la *Messaline* d'Isidore de Lara, jouée au même théâtre, lui fournira le thème. Ce n'est pas à tort qu'à propos de ces œuvres dernières Douglas Cooper a pu employer les mots de « suite pesante et tragique ».

Le Cirque. Entrée en Piste (1899) 34

Dessin. H.: 0,355; L.: 0,25

Durant son internement à la maison de santé de Neuilly, Toulouse-Lautrec, pour administrer la preuve de son équilibre mental, exécuta de mémoire trente-neuf dessins représentant des scènes de cirque. Lorsque cet internement fut connu, plusieurs journaux publièrent des articles assez virulents sur Toulouse-Lautrec. « C'est maintenant la folie qui, à masque découvert, signera officiellement ces tableaux, ces dessins, ces affiches, où elle était anonyme », écrivait par exemple Alexandre Hepp dans *Le Journal*. Arsène Alexandre prit la défense du peintre dans *Le Figaro*. Ayant rendu visite à l'interné, il put écrire : « J'ai été rassuré et je rassure... J'ai vu un fou plein de sagesse, un alcoolique qui ne boit plus, un homme perdu qui n'a jamais eu meilleure mine... Il y a une vitalité intense chez ce soi-disant condamné, un tel fonds de force chez ce prétendu avorton, que ceux mêmes qui l'ont vu courant à sa perte sont stupéfaits de le retrouver ainsi remis à neuf. » C'était sans doute montrer trop d'optimisme. Mais Arsène Alexandre était, malgré tout, beaucoup plus près de la vérité que les détracteurs de l'artiste; les dessins du *Cirque* suffisent à le démontrer. L'*Entrée en Piste* est certainement l'un des meilleurs.

Le Cirque. Travail sur le Panneau (1899) 35

Dessin. H.: 0,355; L.: 0,25

Autre dessin de la même série. On remarquera que les gradins sont vides de spectateurs. C'est l'une des constantes les plus étranges de cette suite.

Les dessins du *Cirque* ont surtout constitué un « tour de force ». Il y avait désormais quelque chose de brisé chez Toulouse-Lautrec, et cela transparaît dans beaucoup de ces dessins. Thadée Natanson ne s'y trompa point. Après avoir vu ces dessins, il se demanda, plein de tristesse : « Reverrons-nous le Lautrec d'autrefois ? »

L'ensemble du *Cirque* n'a été publié qu'en 1952. Antérieurement, une édition de vingt-deux dessins avait été donnée par Manzi-Joyant en 1905, et une édition des dix-sept dessins restants en 1931.

Un Examen à la Faculté de Médecine de Paris (1901)

36

Toile. H.: 0,63; L.: 0,79

Ce tableau représente le cousin Gabriel Tapié de Céleyran, lors de sa soutenance de thèse, en face de son principal examinateur, le professeur Wurtz.

C'est la dernière toile de l'artiste. Hélas ! qui pourrait, non averti, deviner qu'il s'agit d'une œuvre de Toulouse-Lautrec ? Cette huile lourde, empâtée, ne conserve presque plus rien de ce qui fit le génie du peintre. Durant les mois précédents, le talent de Toulouse-Lautrec n'a cessé de se dégrader. La prodigieuse sûreté de l'œil et de la main n'existe plus.

Ainsi se clôt, de façon pathétique, l'œuvre d'Henri de Toulouse-Lautrec-Montfa.

PUBLICATIONS FILMÉES
D'ART ET D'HISTOIRE

44, rue du Dragon,
Paris (6e)

créateurs des

LIVRES ILLUSTRÉS PAR DES DIAPOSITIVES

TRÉSORS DE LA BIBLIOTHÈQUE NATIONALE
CHEFS-D'ŒUVRE DES MUSÉES DE FRANCE
MONUMENTS CÉLÈBRES DE LA FRANCE
GRANDES EXPOSITIONS

Le présent ouvrage est également édité
par Rencontre - Lausanne dans
les collections « Bibliovision »

Imprimé en Suisse

Toulouse-Lautrec

«Bibliovision» Rencontre

641-77

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

ND
553
T7P38

Perruchot, Henri
Toulouse-Lautrec